

El patrimonio histórico como punto de vista

Fernando Álvarez Prozorovich

Professor titular del departament de Composició Arquitectònica

Es probable que quien lea estas notas destinadas a comentar el programa y la metodología de la asignatura optativa “La intervención en el patrimonio histórico. Fundamentos y casos de estudio” espere una defensa de la necesidad de la intervención frente a los abusos sobre el patrimonio histórico-arquitectónico. Creemos que su defensa constituye un compromiso permanente dentro y fuera de la Escuela y no es exclusivo de quien escribe estas notas. Por ello nos parece más útil incidir en los aspectos internos de una disciplina –la restauración– que, pese a su remoto origen y su largo recorrido histórico, parece adolecer de una exposición sistemática que la sustente plenamente.

Las razones de esa ausencia son muchas y variadas, desde la compleja vinculación de la restauración a las distintas corrientes historiográficas, instrumentales en la elaboración de los distintos discursos culturales e identitarios, hasta una cierta tendencia al pragmatismo por parte de quienes la han practicado. Entre ambos extremos cabe hacer notar algunos aspectos no menos ideológicos que, en tanto que arquitectos formados dentro de la tradición del Movimiento Moderno, podemos comprobar. Por una lado, la progresiva y voluntaria –pero no inevitable– desvinculación de las técnicas modernas del saber constructivo tradicional con la consecuente pérdida de matices y lenguaje, del *savoir faire* capaz de abarcar la variedad del patrimonio edificado. Por otro, la pérdida del carácter orgánico de nuestra disciplina a manos de una exagerada afirmación de parcialidades disciplinares provocada por el carácter hiperespecializado, por no decir autista por conveniencia, de la investigación universitaria. Así, en unos casos la historia de la arquitectura corre el riesgo de acercarse a un juego de coleccionismo de casos, objetos, situaciones agradables o curiosas, pero no siempre fértiles para incitar a la comprensión profunda de las obras del pasado ni a la propia práctica de la arquitectura. En otros, la Construcción puede devenir en un mero ejercicio de física o de química, de obli-

gada hermenéutica normativa, o en un despliegue de habilidades manuales o mecánicas sin una sólida base cultural.

Desde hace muchos años, hablar de intervención en el patrimonio histórico supone asumir el hecho de que éste ya no se restringe a una serie discreta de objetos definidos como monumentales desde su aparición como consecuencia de su valor funcional, técnico o simbólico, sino que el concepto de patrimonio se ha extendido a otros muchos edificios de variados usos, conjuntos edilicios, cascos y sitios históricos y otros elementos de interés. Esa ampliación del listado tiene que ver, principalmente, con dos procesos paralelos característicos del siglo XIX: el desarrollo de la historia como disciplina científica –y su consiguiente necesidad de testimonios explícitos– y los procesos de destrucción-construcción de las ciudades. Aloïs Riegl hablaba en 1900 de “culto moderno de los monumentos” en tanto producto de la necesidad moderna de honrar el pasado y abogaba por el establecimiento de un sistema de “valores” capaz de interpretar y establecer los modos de intervención apropiados para cada tipo de patrimonio. Desde ese momento quien se vuelque sobre este trabajo se ve abocado a la tarea de estudiar, interpretar, valorar, intervenir sobre objetos que no siempre se le presentan con prístina claridad ni envueltos en razones incontestables.

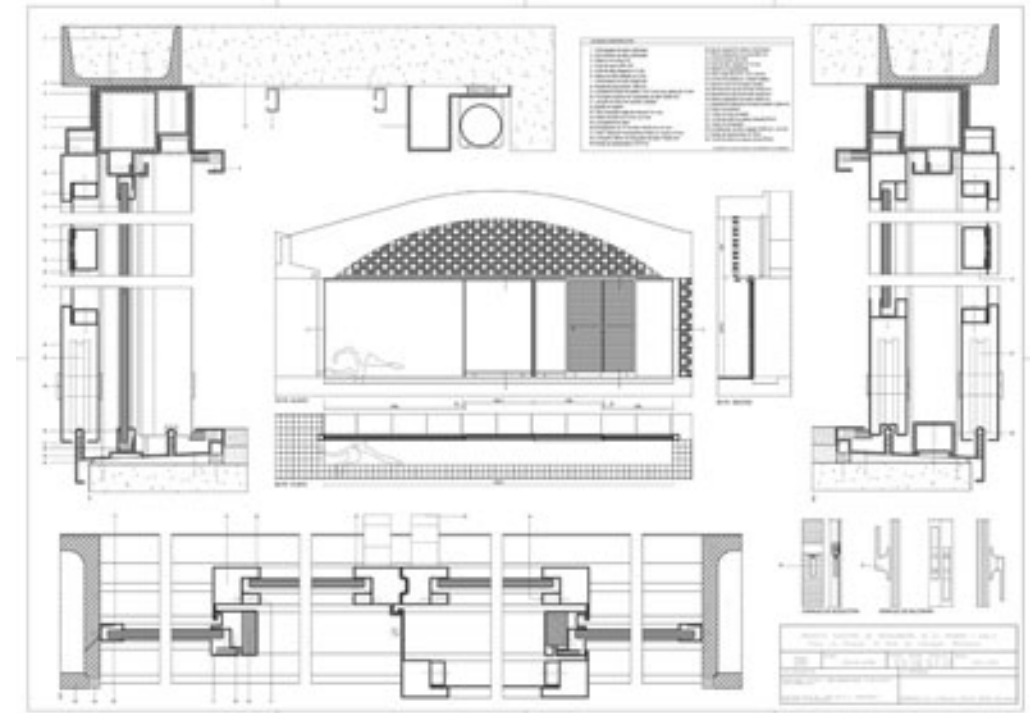
Una labor que Carlo Ginzburg sitúa entre rompecabezas –una forma precisa– y un juego de construcciones –una creación– advirtiendo que, para el investigador, “las piezas están disponibles en parte y las figuras que se han de componer son más de una. Siempre existe el riesgo de utilizar, conscientemente o no, las piezas del rompecabezas como bloques de un juego de construcciones. Por ello, el hecho de que todo esté en su sitio es un indicio ambiguo: o bien estamos totalmente en lo cierto o bien erramos del todo”. El historiador italiano acierta respecto a los riesgos de una interpretación superficial y también nos deja entrever las contradicciones entre el



BESALÚ.



VISTA EXTERIOR DE LA RICARDA.



PLANOS DEL PROYECTO EJECUTIVO DE RESTAURACIÓN DE LA RICARDA.

trabajo de análisis, necesariamente abierto, y el de proyecto, que necesita cerrarse, concretarse en una figura. Por ello, se ha considerado necesario abrir el curso con unas clases destinadas a reflexionar sobre el concepto de historicidad de la obra entendida como un unicum irrepetible situado en una red espacio-temporal que la connota y a los que la obra denota. Con estos instrumentos, el curso se adentra en la labor de los principales restauradores de los siglos XIX y XX (Viollet-le-Duc, Ruskin, Riegl, Giovannonni, Pane, Brandi, Carbonara, Tarragó, etc.), para cerrarse con una reflexión sobre el papel del patrimonio en la vida contemporánea.

INTERPRETAR PARA INTERVENIR

Al hablar de historicidad de la obra nos colocamos en un territorio distinto al de las periodizaciones estilísticas o las denominaciones binomiales todavía habituales, tales como “románico lombardo”, “renacimiento alemán” o “minimalista”, que poco nos dicen sobre el verdadero “tiempo de la obra”. Contrariamente al tiempo cronológico, uniforme y granular de los relojes, este tiempo histórico –uno de los materiales fundamentales de la restauración– está compuesto por una superposición de acontecimientos, duraciones e intervalos siempre diferentes y cambiantes. Y si el problema del tiempo pertenece fundamentalmente a la pregunta por la Historia, la cuestión del espacio, nos acerca a una serie de conceptos perceptivos o simbólicos con los que estudiante de arquitectura se en-

cuentra más familiarizado. Pero en el caso del patrimonio histórico no todo se resuelve desde una mera ecuación “edificio-entorno” o “fondo-figura”, que suelen satisfacer los proyectos de nueva planta, ya que la idea de *continuum* espacio-temporal abarca dimensiones topográficas, geohistóricas, legales o ambientales más complejas. Solo desde la comprensión de esas relaciones expresivas del intercambio entre la espacialidad de la obra y la del cuerpo, la de la ciudad o la del territorio se podrá especificar sus valores y, eventualmente, regenerarlos.

Para comprender una obra será necesario acercarse a sus leyes generales, definidas por los marcos culturales del cliente (criterios de gusto, de validación social, usos, costumbres, programas, etc.), los del arquitecto (contextos estilísticos, articulaciones disciplinares, manuales, técnicas, *manieras*, etc.) y también los del espacio en que la obra se inserta (trazados urbanos, marcos jurídicos del territorio, etc.). Esas leyes se expresan más claramente en algunos programas expresivos de soluciones a necesidades concretas o institucionalizadas, como los que pueden verse en los edificios religiosos, escolares o militares. A partir de ese marco es posible encajar en un relato mayor las transformaciones que el edificio experimenta como consecuencia de su vida útil y que, a veces, implican innovaciones técnicas o espaciales que lo enriquecen. En algunos casos, esas innovaciones condicionan los edificios que se construyen más tarde y

constituyen una secuencia que puede ser estudiada como un continuo ensayo de solución y expresión de un programa. De ese modo es posible leer en el último ejemplar de la secuencia el espíritu del primero, como ciertamente ocurre en la arquitectura monástica. En tanto objeto único ubicado en ese *continuum* temporal y espacial, el edificio debe ser entendido también en un sentido microhistórico, que permita incorporar sus “leyes particulares”, los aspectos más específicos de su producción: procedimientos técnicos regionales, organización de los gremios locales, sistemas de medidas, costumbres constructivas, disponibilidad de los materiales, comercialización de los mismos, etc.

A modo de ejemplo, un breve repaso a la historia desde el Renacimiento a Chandigarh nos permite observar que, aunque poseedores del poder simbólico por delegación, los arquitectos –en tanto que integrantes del campo intelectual– viven en una permanente tensión con sus clientes que se expresa de múltiples maneras. Esa “dialéctica del encargo” será diferente si se habla del arquitecto del faraón, de la corte, de la Iglesia, de un gobierno representativo, de una dictadura o de una institución privada. Lo será también en función de las formas de organización de los propios profesionales de la arquitectura o de la construcción a lo largo del tiempo: gremios, academias, sociedades profesionales, movimientos, grupos, asociaciones, etc. Y aún más, esos

grados crecientes de institucionalización cultural afectan no solo a las relaciones con los clientes o con los compañeros de oficio (gremios, *compagnons*, *guilds*, colegios profesionales, etc.), sino que determina formas diferentes de reproducción y convalidación de una cultura técnica. Para valorar cada caso, en algunas ocasiones corresponderá centrarse en la institución educativa (programas, currículos, autoridades, criterios de selección); en otros habrá que ver en la tradición un dispositivo menos institucionalizado, pero igualmente válido, de reproducción de la cultura (con su idea de continuidad, de reproducción casi genética de pautas de producción y consumo).

En síntesis, la comprensión y consiguiente intervención sobre una obra entendida como monumento supone no solo su descripción física, su afinado levantamiento o su adscripción a una categoría global (estilística, programática, etc.) sino el estudio de las relaciones entre los agentes que intervinieron en su construcción.

Teniendo en cuenta, como se ha dicho, que lo habitual es que un monumento histórico haya atravesado épocas diferentes, el análisis deberá integrar a la concepción original (el objeto original más que el proyecto, no siempre accesible), las transformaciones debidas a las nuevas demandas funcionales, condiciones de mercado, cambios técnicos, códigos retóricos, modos de percepción que

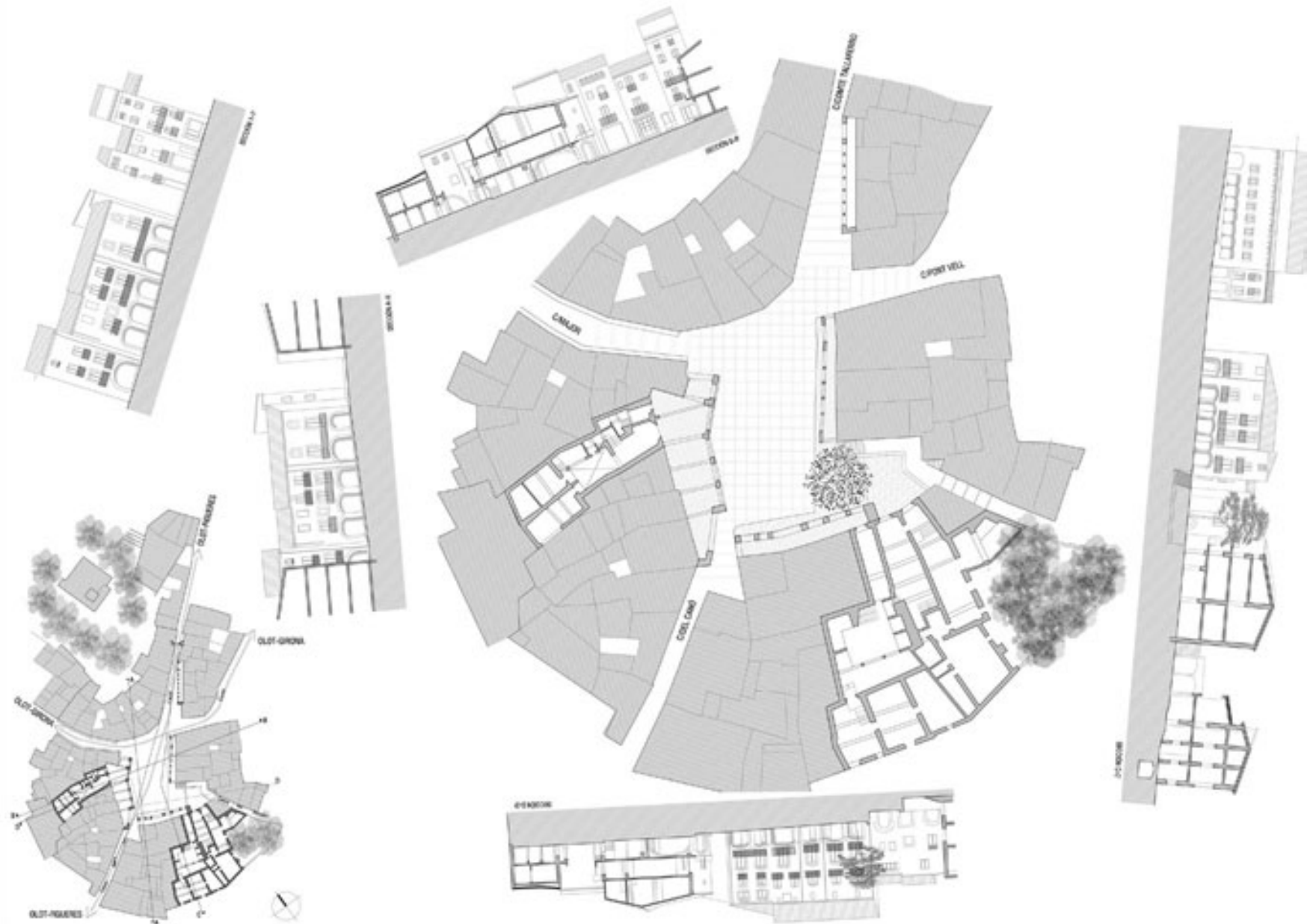
constituyen la historicidad de la obra. De este modo, la obra emerge como producción cultural, reuniendo y haciendo operativas las dimensiones artística e histórica inherentes a un monumento.

Los arquitectos que se dedican a la restauración trabajan junto a profesionales del ámbito de la historia, la arqueología, el derecho, la técnica o el medio ambiente, una relación que requiere rigor, apertura mental y paciencia. Cabe una consideración de tipo metodológico: la investigación sigue varias pistas simultáneamente, se recrea en aspectos parciales, se concentra en datos individuales; es, esencialmente, abierta y su fuerza reside en esa capacidad. La intervención es una síntesis, una elección razonada, donde algunos elementos se presentan más cerrados y por lo tanto, su forma no puede reflejar la del análisis. “La restauración acaba donde comienzan las hipótesis” se dice desde Viollet en adelante, pero el límite entre ambas no siempre es claro y continua siendo una fuente de discrepancia, cuya solución no puede ser otra que trabajar sobre una base más amplia de justificaciones que expliquen la “historicidad de la obra” y que se constituyan marcos de comunicación eficaces entre las distintas disciplinas.

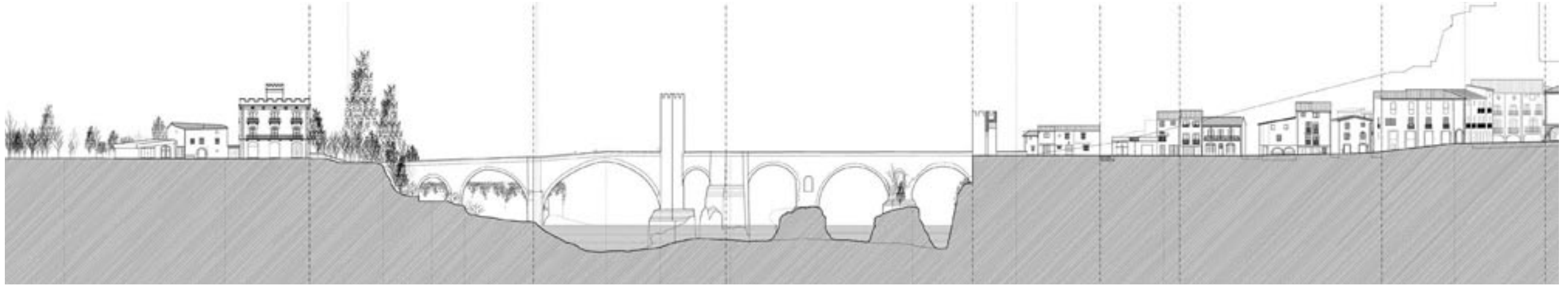
INTERVENIR, INSERTAR, INJERTAR

Sobre esta base conviene introducir dos temas que ocupan un papel importante en la asignatura: los cascos históricos y el patrimonio del Movimiento Moderno. El primero de ellos tiene relación con los análisis urbanos –en los que la dimensión arquitectónica es imprescindible– y de la tradición que encarnan Salvador Tarragó y algunos miembros del grupo 2C. Este modelo de análisis ha demostrado su fertilidad en el estudio de las interdependencias entre las formas de ocupación del suelo, la morfología urbana, la manzana, la parcela y las tipologías, ilustrado generosamente por los trabajos de análisis y proyecto realizados por el máster de Restauración de monumentos en los últimos veinticinco años. Es ese conocimiento adquirido el que guía la reflexión sobre las posibles estrategias de conservación o transformación de los cascos antiguos, fuertemente marcados por la actividad de los maestros de obras en el XIX, siguiendo patrones clásicos o eclécticos, expresivos de un anhelo de urbanidad, a medio camino entre una ciudad basada en los valores de uso y la futura ciudad dominada por las leyes del mercado. Justamente, los resultados de muchas transformaciones operadas sobre estas áreas de la ciudad, basados en criterios funcionalistas y especulativos, y patrones estéticos como mínimo discutibles, no son precisamente alentadores y constituyen una de las demostraciones más claras de las contradicciones no resueltas de nuestra cultura arquitectónica y urbanística que requiere una mayor atención. Más aún cuando nos estamos refiriendo a un porcentaje mínimo de la superficie edificada de la ciudad, que Françoise Choay establece en un 4% para el caso francés.

Indagar sobre cómo se debe producir esa reescritura de la ciudad histórica, necesaria para su supervivencia y para satisfacer la necesidad de construcción –ese complejo dedálico, según Choay– del hombre contemporáneo requiere una reflexión lenta. Solo así esa escritura podrá devenir, en algún momento, lenguaje propio y car-



PLANTA. BESALÚ.



SECCIÓ. BESALÚ.

gado de significado, porque de lo que se trata es de la conservación de la vida, no de la conservación *per se*. La inserción, el injerto –con su connotación de mejora y fortalecimiento pero también de abnegada contención y paciente espera– parecen ser los caminos más seguros que garantizan ese juego entre memoria y futuro, totalmente contrario a los desgarros y rediseños que estamos acostumbrados a ver y lamentar. Si la optativa tiene un sentido es, justamente, el de investigar en ese terreno, devolviéndole a la ciudad histórica ya no su “eficacia ambiental”, muchas veces mal traducida en mediocres ejercicios filológicos o, peor aún, pintoresquistas, sino recuperando su unidad potencial y su integración a la ciudad, como parte de un juego infinito.

El segundo tema guarda relación con trabajos de intervención en el patrimonio del Movimiento Moderno y su larga herencia, prolongada entre nosotros hasta finales de los sesenta, con los cuales hemos estado especialmente involucrados. Nunca como en el caso de patrimonio moderno se cumplen tan claramente las consecuencias negativas de la escisión entre el discurso académico y la preservación del patrimonio. Los edificios vinculados al desarrollo del Movimiento Moderno –el ejemplo más lamentable es el de las tan mentadas casetas del Garraf, de Sert y Torres Clavé– tan atendidos por la crítica y las exposiciones son, con toda probabilidad, los que encuentran mayores dificultades de reutilización y menor aceptación por parte del gran público. Mientras nadie duda en reverenciar, una antigua torre o un ignoto y vetusto muro, pocos aceptan que las agrietadas y sucias superficies de una obra construida en los años cincuenta o sesenta pueda haber pertenecido a alguna Historia digna de mención. Ni recurso económico ni recurso socio-cultural claro, el patrimonio moderno medra por su supervivencia, inmerso entre reconocimientos académicos e institucionales que poco o nada han hecho por ocuparse de él y precipitadas operaciones de rescate *in extremis* que acaban descreditando el trabajo investigador.

Para terminar, creo que es oportuno citar a Bruno Reichlin: “no hay motivo para que el arquitecto (moderno) continúe asociando

la creación con la idea arcaica de objeto material visible, palpable y seguramente voluminoso, y de concebir la restauración como un torneo caballeresco entre lo viejo y lo nuevo donde la restauración con resultado positivo es un monumento muerto en honor de las armas. Una estocada cognoscitiva, a nuestro parecer, un nuevo punto de vista que modifica la percepción de un objeto también quiere decir ‘hacer obra’, al menos si consideramos que, parafraseando a Marcel Duchamp, *c’est le regardeur qui fait l’oeuvre*”. Reichlin, uno de los más interesantes estudiosos de Le Corbusier, nos propone repensarlo todo a la luz de la relación con el patrimonio arquitectónico moderno y fuera de cualquier oportunismo coyuntural. Pero la respuesta no es fácil porque también el tiempo ha pasado para las técnicas utilizadas en la construcción de la obra moderna. Creemos entenderlas porque nos hablan en un lenguaje similar al aprendido en la Escuela, pero la Escuela dice poco sobre el estado “histórico” de la técnica, el que tenía en el momento en que esas obras fueron construidas, trasladando quizás, esa responsabilidad a las asignaturas de Historia. Así, mientras nos parece estar cerca de lo ocurrido hace cincuenta años porque sus formas nos son familiares, no somos capaces de comprender que nos llegan desprovistas de sus otros valores auténticos. Justamente ellos son esenciales para la restauración y, si bien puede llegar a hacerse un inventario de estilemas y de soluciones técnicas, no se manifestarán de la misma manera en La Ricarda, el pabellón alemán o el dispensario antituberculoso, por ejemplo.

Lo dicho más arriba respecto del estudio monográfico –microhistórico– de la obra y sus autores de épocas pasadas pasa a ser vigente, también, para las obras que todavía no han cumplido ochenta años de vida y de las cuales tenemos tanto que aprender. En este sentido, y siguiendo el magnífico ejemplo del trabajo de Bruno Reichlin o Franz Graf, sería interesante construir en las escuelas una base científica más estable y menos privada del patrimonio del siglo XX, a la que, nuevamente, puedan aportar las disciplinas más técnicas (construcciones, estructuras, instalaciones, etc.) en un proceso de gran potencial pedagógico. ●

AXONOMÉTRICA DE SANT CLIMENT DEL LLOBREGAT. METODOLOGÍA DEL CURSO: LA CUESTIÓN MORFOLÓGICA Y LA RELACIÓN CON EL TERRITORIO.

